Zdenek Zaoral

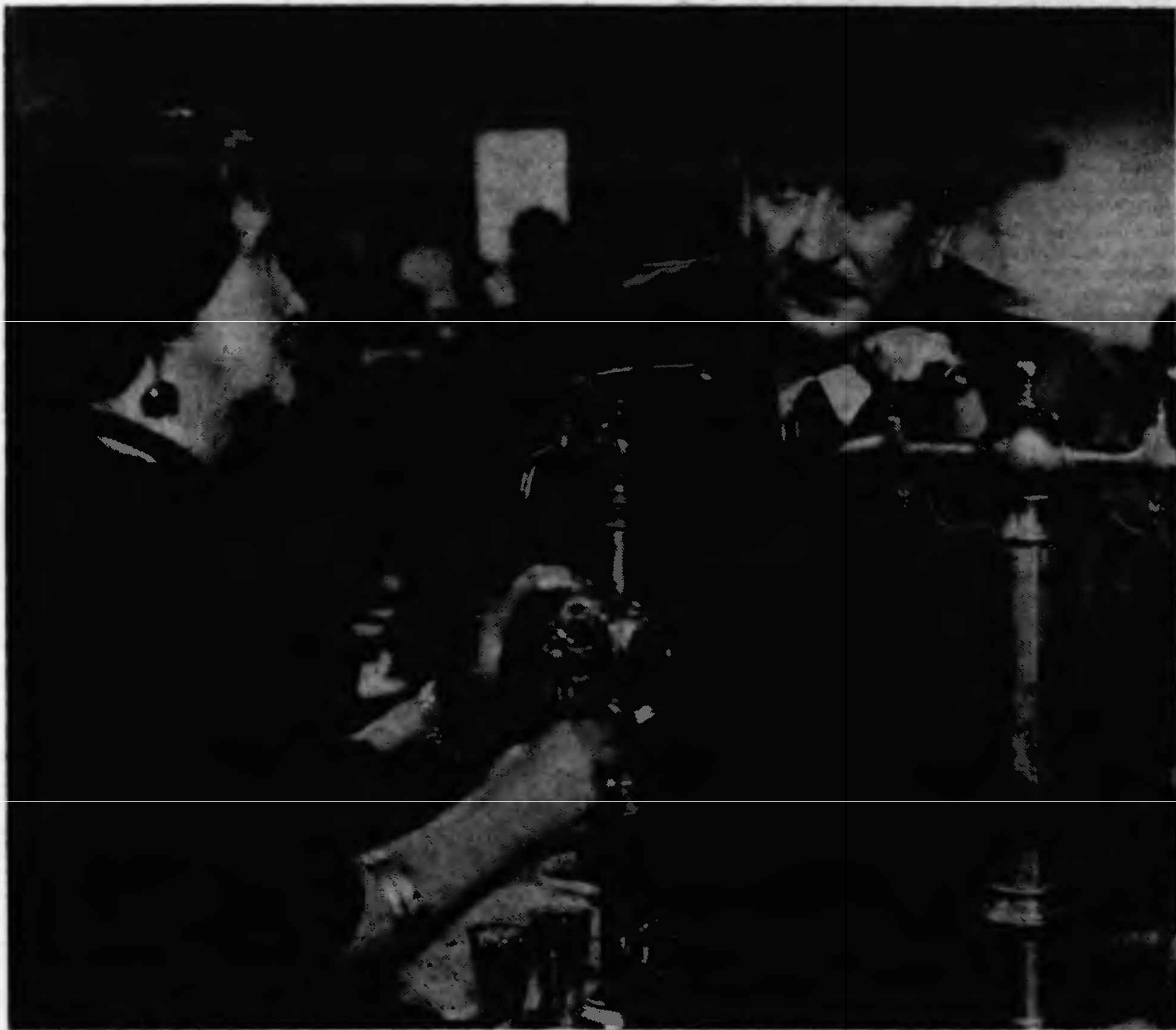
VZORY A OSOBITOST

ČESKÝ KRIMINÁLNÍ FILM – II. ČÁST

LITERÁRNÍ TRADICE

Zatímco český kriminální film se na přelomu němého a zvukového období filmu stále ještě orientuje převážně na zahraniční vzory, má v této době literární podoba žánru už za sebou dlouholetou specificky českou tradici. Tato tradice je pevně svázána s žurnalistikou a můžeme ji zpětně vystopovat až do sedmdesátých let minulého století k Jakubovi Arbesovi.

Smíchovský rodák zažívá přerod pražské okrajové čtvrti vesnického charakteru v moderní průmyslové předměstí. Vedle sociální reality ho inspiruje i záhadnost životních jevů a složitost lidského nitra z fantastických a dobrodruž-



Ella Nollová a Jaroslav Marvan ve filmu Martina Friče 13. REVÍR



ných příběhů Edgara Allana Poea a hrůzostrašných románů Sheridana Le Fanu. Arbesovu drobnou prózu fantaskního obsahu označuje Jan Neruda jako *romanetu*. Českou specifičností těchto tajuplných povídek či novel je to, že se odehrávají na periférii. „Ďábel na skřipci" (1866), „Svatý Xaverius" (1873), „Newtonův mozek" (1883) a další vycházejí z romantiky všedního dne; ze vztahu novináře ke každodenní patologii: ke kriminalitě, policejní zvůli i soudním omylům.

Arbes jako „psychologický kasuista a vědecký exprimentátor prosycuje svůj básnický svět skličujícím determinismem... a důsledným materialismem vyloží, rozřeší a objasní každou záhadu. Fantazii doprovází stálá rozumová analýza; všechno je důmyslně zkomplikováno, pečlivě propočítáno, ale zároveň pronikavě rozloženo v složky a prvky. Za úžasem a napětím následuje pak zmrazující rozčarování: romantická záhada života a paradox skutečnosti se nakonec vykuklí jako děsivý mechanismus."(1)

Prvním z faktorů osobitosti českého kriminálního žánru je prostředí periférie, v níž se svět chudých lidí a velkoměstské bohémy mísí se skutečným podsvětím. Druhý z charakteristických znaků tradice je zachycování sociálních rozporů: dřiny, bídy, společenského bezpráví, alkoholismu i tuberkulózy. Jakub Arbes se však sociální problematikou zabývá až v druhém plánu.

V popředí zájmu je sociální realita v sociálním realismu Gustava Pflégra Moravského („Z malého světa", 1864; „Paní fabrikantová", 1867), v „cukrovarských obrázkách" Matěje Anastazia Šimáčka („Z opuštěných míst", 1887; „U řezaček", 1888; „Duše továrny", 1894) a vlastně i v Nerudových „Trhanech" (1871).

Třetím faktorem je naturalismus: sexuální motivace lidského jednání, zájem o psychopatologii, soustředění se na rysy chorobnosti a úpadku měšťácké společnosti, kterou vedle technické revoluce rozvrací i vítězný nástup proletariátu. Studium sociálního prostředí a odhalování závislosti jedince na tomto prostředí je doménou Karla Matěje Čapka-Choda. Jeho „Kašpar Lén, mstitel" (1908) je prvním velkým českým románem, který je napsán z „kriminologického hlediska" a zabývá se odhalováním příčin zločinnosti.

Drobnokresba postav živořících ztroskotanců, přesná kresba sociálního prostředí periférie, svět hospod, chudinských brlohů i pracovišť, názornost detailů, popisné a takřka „protokolární" zachycování skutečnosti, spolu se zdůrazňováním motivů touhy po pomstě a touhy po zbohatnutí; to vše jsou devizy, se kterými se učí hospodařit soudní zpravodajové Josef Hais-Týnecký, Egon Ervín Kisch, Eduard Bass a Emil Vachek. Jejich soudničky a kriminální sloupky jsou roztroušeny v dobovém tisku a literární historie se jimi hlouběji nezabývá.

V žurnalistické práci „kronikáře pražské periférie" Haise-Týneckého, „zuřivého reportéra" Kische, pozdějšího spisovatele humoristických románů Basse, i „otce české detektivky" Vachka z doby těsně před první světovou válkou můžeme souhrnně najít všechny tři již zmíněné faktory osobitosti: zájem o periférii, zachycování sociálních rozporů a naturalistický přístup k realitě. V jejich soudničkách se zároveň konstituuje i čtvrtý faktor: moralistní rámec, závěrečné poučení či „naučení" v duchu bajky nebo kramářské písně, klasifikující vinu a trest.

Emil Vachek vydává první detektivku s inspektorem Klubíčkem „Tajemství ohrazárny" (1928) dva roky před tím, než píše Georges Simeon první příběh komisaře Maigreta. Bylo by proto omylem tvrdit, že Vachkův Klubíčko je pouhou českou variantou světoznámého Maigreta, k čemuž mohou svádět některé společné znaky těchto dvou hrdinů detektivních románů. Vachek vytváří Klubíčka podle skutečné postavy inspektora z „pražské čtyřky" Zdeňka Bubníka.

Bubník, který před válkou dělal soudního zpravodaje „Národních listů", v roce 1918 přichází ke kriminální policii. Jeho knižně vydané vzpomínky(2) jsou autentickým obrazem pražské kriminality dvacátých let i metod práce tehdejších kriminalistů. Máme tak možnost konfrontovat dobové svědectví, napsané člověkem s žurnalistickou praxí, se zobrazením této skutečnosti v české detektivce.

Zjistíme, že nejvíce se realitě přibližuje Karel Čapek v „Povídkách z jedné a z druhé kapsy" (1929). Čapek jistě nechtěl diskreditovat rozvíjející se žánr; ke své lásce k detektivce se vyznává v eseji „Holmesiana čili o detektivkách" (1924): „Sám jsem se už kdysi pokusil napsat svazek detektivních novel; myslil jsem to docela poctivě, ale nakonec z toho vyšla knížka „Boží muka". Pohříchu nikdo v ní neviděl detektivky. Patrně se mi to dost nepovedlo." (3)

Spisovatel však vlivem své osobnosti poznamenává podobu žánru na dlouhou řadu let. Novinářský útvar kriminální povídky naplňuje Čapek metafyzičností, filozofickým pragmatismem a hlavně humorem. Proto se v další tvorbě setkáme se znevažováním, ironizováním a parodováním žánru mnohem častěji než s pokusy o jeho vážnou podobu.

Proto také druhý z klasiků české detektivky Eduard Fiker nejprve situuje své příběhy do Anglie a vytváří jejich hrdinu T. B. Corna zcela v duchu anglosaských vzorů („Ochránce nebohých", „Pán stínů", „Paní z šedivého domu"). Pokud čerpá z domácího prostředí, píše humoristické parodie žánru („Paklíč", „Fantóm operety"). Teprve mnohem později se Fiker odhodlá navázat na tradici a v jednom ze svých nejlepších detektivních románů „Zinková cesta" realisticky vykresluje pražské podsvětí třicátých let.

Karel Čapek ve svých kriminálních, soudních i detektivních povídkách shrnuje tradici, ale zároveň ji i dotváří. Jeho povídky jsou psány s autorským odstupem a jsou stavěny na základě paradoxu: jednání člověka se obrací proti němu samotnému. A nemusí to být vždy zločinné jednání; opačný dopad mohou mít i zcela ušlechtilé cíle. Čapkův hrdina, kriminalista doktor Mejzlík, nemá žádnou metodu a marně se snaží nějakou si vytvořit. Je úspěšný, aniž přesně ví proč, ale s oblibou konstruuje fantastické verze případu. Mejzlíkovým protikladem je policejní rada Pitr z povídky „Smrt barona Gandaryho", který se drží osvědčeného policejního empirismu: „Když je *to* loupež, tak to udělal nějaký odborník; a když je to vražda, tak je to nejspíš někdo z rodiny."

Čapek je fascinován podvědomými psychickými pochody, jejichž racionální vysvětlení často vede právě k paradoxnímu zvratu situace do jejího protikladu. Centrálním tématem jeho povídek je lidská zkušenost kontra poznatky vědy a hlavně pavědy. Připomeňme si všechny jeho jasnovidce, kartářky, kouzelníky, grafology a psychoanalytiky, proti nimž staví vyšetřující soudce, policejní komisaře i obyčejné četníky.

V klasické anglosaské detektivce jde o rozluštění tajemství, o odhalení záhady. Toto řešení nezávisí na osobních vlastnostech a sklonech hrdiny, nýbrž na jeho inteligenci. Holmes, lord Petr nebo Poirot nemají žádný svůj charakter s individuální psychikou, ale matematicky přesný, odosobněný rozum. V Čapkových povídkách nejde o odhalování nebo vysvětlení tajemství. Jeho hrdinové jsou realistické postavy, jejichž jednání je řízeno zákony lidské psychiky a mravními principy. Nejde o zjištění skutečnosti, ale o její výklad. O to, co charakterizuje již zmíněný policejní rada Pitr: „Když to dali mně, tak to udělám po svém, a bude z toho obyčejná loupežná vražda. Kdyby to dali vám, Mejzlíku, tak z toho bude kriminální senzace, milostný román nebo politický zločin – vy máte romantický vkus..."

V „Povídkách z jedné a druhé kapsy" se sice odhalují fakta zločinů, rekonstruují se události stejně jako v anglosaské detektivce, ale logika následnosti těchto fakt je zcela přímočará bez jakékoliv tajuplnosti a důraz je kladen na jejich hodnocení – na to, co běžně dělá soud. „Neboť prá-

(1) J. V. Novák, Arne Novák: *Přehledné dějiny literatury české*, IV. vydání, Promberger, Olomouc, 1936–1939, str. 347

(2) Zdeněk Bubník: *Detektiv vzpomíná*, Naše vojsko, Praha, 1969

(3) Karel Čapek: *Marsyas čili Na okraj literatury*, Aventinum, Praha, 1931, str. 204

vě u soudu záleží často na způsobu, kterým je událost vykládána, a povinností soudce je odvažovat, podrobovat kritice jednotlivé výklady. S ovzduším spravedlnosti a jejího vykonávání vniká do Čapkových próz prvek mravního hodnocení: nejde již o řešení záhad, ale o obnovení pravidelného běhu světa, který byl zločinem porušen.“ (4)
Karel Čapek tak dotváří tradici české osobitosti žánru akcentováním a vyzdvihováním etických a noetických prvků.

TŘICÁTÁ LÉTA

Praha poznává zvukový film již 18. listopadu 1927, kdy v kinu „Adria“ běží snímek *Lindberghovy oslavy po přeletu oceánu* a několik krátkých filmových tanečních a hudebních výstupů, natočených Lee de Forestovým systémem. Nová éra naší kinematografie je však zahájena až dnem 13. srpna 1929, kdy kino „Lucerna“ uvádí první celovečerní „zvukový a mluvící film“: americkou *Loď komediantů*. Velký obchodní úspěch tohoto promítání je signálem pro společnost A-B k nákupu zvukové aparatury.
Po nástupu zvuku se zájem našich výrobců v souhlase se světovou tendencí soustřeďuje hlavně na hudební a veseloherní žánry. V roce 1932 se stát zavedením kontingentu na dovážené filmy snaží podpořit domácí tvorbu a producenti jsou poprvé v historii povinni předkládat ministerstvu obchodu ke schválení scénář a rozpočet připravovaného filmu. Situace na filmovém trhu se rázem mění, protože americké firmy odmítají přistoupit na dovozní podmínky a zastavují export svých filmů do Československa. Našemu filmu tím nejen odpadá nejsilnější konkurent, ale pozornost se znovu obrací k vlastní produkci kriminálních příběhů, které by v kinech nahradily obecenstvem žádané, ale chybějící „americké zboží“.
Všeobecná hospodářská krize, zahájená „černým úterkem“ 29. října 1929, dnem, kdy se hroutí burza na Wall Streetu, a vrcholící v roce 1933, kdy je u nás takřka milión nezaměstnaných, se tentokrát ve filmovém podnikání prakticky neprojevuje. Zvukový film je ještě příliš čerstvou novinkou a zvuková kina se teprve šíří po celém území republiky. A stát navíc začíná finančně podporovat domácí tvorbu z peněz získaných za dovozní poplatky.
Ale když je kontingentní systém nahrazen v roce 1934 registračním systémem, na který hollywoodské koncerny přistupují, je náš trh znovu zaplaven velkým množstvím líbivých amerických výrobků, což znamená faktický zánik domácí produkce kriminálních filmů. Vyjma naivního špionážního příběhu *Vzdušné torpédo* (Miroslav Cikán, 1936) se k nim naše výroba vrátí až na samém sklonku okupace.
Zatímco během němého období byla zdrcující většina našich kriminálních filmů natáčena podle původních námětů, nutnost dialogů vede producenty a režiséry ke zvýšenému zájmu o literární předlohy – o romány či divadelní hry.
Podkladem špionážního příběhu *Aféra plukovníka Redla* (Karel Anton, 1931) je divadelní hra Egona Ervína Kische „Redlova aféra“, která se v režii E. A. Longena hrála s velkým úspěchem v pražském Rokoku řadu týdnů, hlavně díky Vlastovi Burianovi v roli rakouského arciknížete. Příběh zpracovává skutečnou událost, aféru náčelníka rakouské špionážní služby, která způsobila rozruch po celém světě těsně před vypuknutím první světové války, a je natáčen v české i německé verzi. Anton, režisér prvního českého filmu s mluvenými vložkami *Tonka Šibenice*, nemá lehký úkol. Zvukový film je teprve v počátcích svého rozvoje. Nejde ani tolik o případné nedostatky technické, vadí hlavně divadelní patos v hereckém projevu.
To, co je přiměřené na jevišti, a co bylo ještě na hranici únosnosti v němém filmu, se náhle ve spojení s mluveným dialogem ukazuje na plátně jako strojené, přehnané a nepřípustné. V komické poloze je naopak herecké přehrávání k prospěchu věci. Spontánní zájem o veselohru z počátku zvukového období filmu je tak podmíněný nejen možností slovní komiky a snahou o únik z reality hospodářské krize. Vážná *Aféra plukovníka Redla* však nechtěně působí směšně.
O to cennější je kriminální drama *Štvaní lidé* (Friedrich Fehér, Jan Sviták, 1932), natočené podle francouzského románu Alféra Marcharda „Černý muž“. Vídeňák Fehér má původně natočit českou i francouzskou verzi. Po exteriérech, natočených němou kamerou v Marseilli a okolí, přebírá natáčení dialogových scén v Praze Jan Sviták.
Jde o příběh muže, odsouzeného pro vraždu na galeje, kterému se podaří uprchnout. V den své svatby, dva dny před promlčením zločinu, je prozrazen. Nastává zoufalý boj o svobodu. Utíká i se svým synkem, ale po dvaceti letech od jeho odsouzení vychází najevo mužova nevina.
Sviták, režijně debutující herec, dává filmu průbojné, opticky i akusticky vyrovnané tempo bez nadbytku dialogů. Napínavý příběh je velkou příležitostí pro Josefa Rovenského, který už pochopil, co potřebuje zvukový film. Tato Rovenského titulní role je neprávem zapomínána. Jde o skutečně velký herecký výkon, srovnatelný s pozdějším Gabinovým Pépé le Moko.
„Rovenský v poslední době ustrnul na stereotypních figurkách dědečků, sice výborně zachycovaných, přesto však trochu monotónních. Tentokrát je tomu jinak. Jeho Olivier je muž, osudem potrestaný, životem těžce zkoušený; je otcem, jeho synek je jeho jedinou radostí. Pro něho žije, pro něho podstupuje boj o svou svobodu, nerovný zápas se spravedlností. Je tak bezprostředně lidský!“ (5)
Po příchodu zvuku, než se ujme titulkování a po něm dabing, je u našich filmů běžné, že současně s českou verzí je natáčena německá nebo francouzská verze. Případ *Záhady modrého pokoje* (Miroslav Cikán, 1933) je výjimečný v tom smyslu, že jde o doslova okopírovaný stejnojmenný německý originál *Geheimnis des blauen Zimmers* (Erich Engels, 1932) podle scénáře Ericha Phillipiho. Karel Hašler tento tajuplný wallaceovský příběh „záhady uzavřené místnosti“ ve starém zámku scenáristicky „přepracovává“ tím, že překládá dialogy do češtiny. Debutující Cikán tak má v rukou pevný a ověřený scénář a ve svém prvním filmu může v nikoliv běžné úrovni projevit svůj smysl jak pro dramatičnost a napínavost děje, tak i pro jeho působivou atmosféru a proporce mluveného slova, což všechno je v českém zvukovém filmu zatím vzácným kořením.
Česká *Záhada modrého pokoje* se své německé předloze nejen ve všem vyrovnává, ale Cikánovi se dokonce daří lépe než Engelsovi například přenášet podezření z jedné postavy komorního příběhu na druhou (sluha, šofér a záhadný cizinec).
Rovněž *Vražda v Ostrovní ulici* (Svatopluk Innemann, 1933) sahá po úspěšném románovém podkladu, který je tentokrát ryze domácího původu. Scénáristé Josef Neuberg a František Tichý adaptují Vachkovu detektivku „Muž a stín“ zajímavým a příkladným způsobem. Vachek čerpá z případu skutečné, policií dosud nevyřešené vraždy, ale nechává se zcela unést fantazií a na reálném základě buduje velikou konstrukci s řadou tajemných i dobrodružných motivů, včetně zmizení a násilného věznění dcery jednoho z podezřelých. Scénáristé postupují opačně: nechávají stranou všechny Vachkem vykombinované a přidané „senzačnosti“ a soustřeďují se pouze na realistické prvky případu. Vychází jim tak psychologicky věrná realistická studie pátrání po vrahovi, omezená na několik přesně vykreslených postav.
Innemann při realizaci prozrazuje svou kameramanskou zkušenost. Příběh je snímán ve znamenitě nasvícených a komponovaných detailech, naplněných striktními pohledy vyšetřujících i úzkostí a potem podezřelých. *Vražda v Ostrovní ulici* je naší první skutečně realistickou detektivkou a opírá se o řadu výborných hereckých výkonů. Lze dokonce říci, že Jindřich Plachta hraje Klubíčka tak sugestivně, že Vachek se hercovu pojetí hrdiny ve svých pozdějších románech přizpůsobuje. Klubíčko ze „Zlé minuty“ a z „Devatenácti klavírů“ je to-

(4) Jan Mukařovský: *Výbor z prózy Karla Čapka*. Státní nakladatelství, Praha, 1946, str. 18

(5) *Štvaní lidé*, *Filmový kurýr*, č. 8, 1933, str. 2

též poněkud jinou postavou než byl v „Tajemství obrazárny“ a v „Muži a stínu“.
Později Klubíčko ztrácí svou původní břitkost, ironii i zálibu v pohrávání si s lidskými osudy, ve prospěch jemného humoru, lidské účasti a duševní jistoty, se kterou vede vraha k doznání. Proměnu Vachkova detektiva bychom možná mohli vysvětlit hrdinovým (a tím i autorovým) stárnutím, ale fakt je, že Jindřich Plachta už v roce 1933 hraje Klubíčka jako „nedetektivního detektiva, spíše umělce ve svém oboru než ouřadu“. Vachek těmito slovy popisuje hrdinu až po válce v „Černé hvězdě“.
Dobová kritika je tentokrát až příliš přísná: „Vachkův román *Muž a stín*, podle kterého je film natočen, má dobrou úroveň zručného literárního díla se zajímavou charakteristikou všech postav, ač ve své koncepci poněkud pokulhává za cizími autory detektivních románů málo rafinovanými pasážemi a průhlednými příběhy.“ (6)
„Ačkoliv Innemann nasadil všechno úsilí, aby jeho detektivka poutala, strhovala a uváděla v rozrušení a napětí, což se mu z valné míry také podařilo, přece jen zde postrádám naprostou životní pravdivost a autentické detaily. Jisté detaily naopak prozrazují, že režie hleděla na mnohé věci ze staromódního hlediska, asi jako že pan profesor musí někde zapomenout deštník.“ (7)
Vražda v Ostrovní ulici však ani v jednom záběru neopouští půdu realismu příběhu pevně zasazeného do pražských reálií. Film je ve vykreslení maloměšťáckého prostředí výlučně a osobitě český. Jde o první film, natáčený v nových ateliérech na Barrandově a rovněž je při jeho natáčení poprvé u nás použito zvukové míchačky. Na filmu lze litovat pouze dvou věcí: přítomnosti násilné a rádoby humoristické, ale ve skutečnosti trapné postavy redaktora Maurina (Emanuel Trojan) a naopak absence motivu vrahova činu. Literární závěrečná vysvětlující eskamotáž s logikou je ve filmu nahrazena realistickou policejní rekonstrukcí, z níž se bohužel vytrácí zdůvodnění vrahových pohnutek.
I *Sedmá velmoc* (Přemysl Pražský, 1933) může dokumentovat tvrzení o důležitosti solidního literárního podkladu pro zvukový film. Jde o jediný náš kriminální film z třicátých let, natočený podle původního námětu, a je to film nejméně podařený. Jeho natáčení je provázeno barnumskou reklamou a do úvodních záběrů je vloženo patetické motto: „Nestačí-li vám tisk, chopte se filmové kamery. Nepřestanete přece být žurnalisty. A nebude-li to stačit, vezměte rozhlas, vezměte na pomoc televizi a vše, co bude objeveno zítra. A pak teprve budete skutečně tím, za co se považujete, pak budete *sedmou velmocí*.“ (8)
Vedoucí produkce Průša při uvedení filmu prohlašuje: „Reportéři dokumentují v tomto filmu pohotovost a všestrannost tisku... jen s pomocí reportérů se zachrání důstojník Pavel i jeho tajemství, po kterém léta v cizině pátral. Film je aktuálním proto, poněvadž žijeme dnes v době stálých náznaků o tom či onom tajemném vynálezu plynů a o stálém tajném zbrojení.“ (9)
Úroveň výsledku tohoto špionážního příběhu však silně upomíná na *Krásnou vyzvědačku*. Umělecký krach a kýč. Ve zmateném, romanticky naivním a názorově roztříštěném scénáři se divák může orientovat jen s velkými potížemi. „Natočení tohoto filmu nemůžeme než považovati při nejmenším za ukvapenost. Herecká stránka je na úrovni scénáře.“ (10) Přemysl Pražský, režisér našeho nejlepšího němého filmu *Batalion*, tentokrát zcela selhává a jeho bezradnost nad dialogovými scénami je až nepochopitelná. Je to také první a poslední Pražského pokus o zvukový film.
Z několika kriminálních filmů, natočených v roce 1933 – kdy mimo jiné vzniká i Machatého *Extase* a Rovenského *Řeka*, které získávají českému filmu světový ohlas – se do české filmové historie trvale zapisuje *Vražda v Ostrovní ulici* jako naše nejlepší předválečná realistická filmová detektivka. Zároveň zůstává i jediná, protože – vyjma několika kriminálních komedií – až do roku 1945 už žádná naše detektivka natočena nebude.

ÚSPĚCHY A OMYLY

Československý film je znárodněn dříve než banky a těžký průmysl. První znárodňovací dekret č. 50/45 Sb-O, jejž prezident Beneš podepisuje 11. srpna 1945, pouze legalizuje akt Národního výboru českých filmových pracovníků, který během okupace znárodnění pečlivě připravoval a už 9. května 1945 převzal správu nejvýznamnějších filmových podniků do svých rukou. V prvních poválečných letech, kdy probíhá v naší zemi boj o realizaci Košického vládního programu a boj mezi pravicí a levicí o charakter republiky, je i v kinematografii veden zápas o naplnění znárodňovacího dekretu. Kinematografie si nejprve musí najít vnitřní, tvůrčí smysl znárodnění.
Nad tím, co vlastně znamenalo znárodnění pro umělecký vývoj našeho filmu, se již zamýšlela řada publicistů: „Znárodněný film nepotřeboval zakládat filmovou kulturu, stejně tak jako se vývoj československého filmového umění nepočal už datem znárodnění... Bylo nutno vykonat něco mnohem náročnějšího a složitějšího: orientovat se ve vlastních tradicích, zhodnotit je, na některé navázat a jiné negovat. A ne pouze v tvorbě, nýbrž i v diváckém vědomí.“ (11)
Mezi rozpracovanými látkami, které znárodněná kinematografie dostává do vínku z let okupace, je i adaptace románu Eduarda Fikera „Zinková cesta“. Film *13. revír* původně roztočil J. Alfred Holman s Lídou Baarovou v hlavní roli. Po Holmanově odchodu na Slovensko do ilegality přebírá natáčení Martin Frič, který požádá o scenáristickou spolupráci Karla Steklého. Po osvobození je kolaborantka Baarová přeobsazena Danou Medřickou. Frič přetáčí většinu natočených scén a proto výsledná podoba filmu *13. revír* je zcela poznamenána jeho režijním rukopisem.
„Zinková cesta“ je ne-li nejlepší, pak rozhodně jedna z nejlepších detektivek, kterou Fiker napsal, a je osobitě česká. Jeho inspektor Čadek není typem geniálního eskamotéra s logikou, ale prostým policejním úředníkem, který si všechny důkazy musí tvrdě „vyšlapat“. Starý mládenec, který se zamýšlí nad činy a pohnutkami drobných i nebezpečných zločinců, proti nimž bojuje.
Policejní profesionál, věřící na profesionály zločinu i na jejich nepolepšitelnost, spoléhající na vlastní zkušenost i na své konfidenty. Fiker vytváří svou knížku v duchu tradice: příběh se odehrává na periférii, je naplněn poukazy na sociální rozpory; najdeme v něm moralistní rámec i čapkovský paradox.
Čadek nechtěně zaviní smrt Fróny, o jejíž polepšení navzdory svému přesvědčení tolik usiloval. Pouze naturalismus je zde značně zromantizován. Osou příběhu je lidský vztah stárnoucího inspektora a mladičké prosititutky Fróny.
Řešení tajuplné záhady kolem nalezené mrtvoly je příkladně jednoduché a vychází ze záměny hlavních aktérů zločinu: vraha a oběti. Muž, kterého Čadek podezřívá, je ve skutečnosti dávno mrtvý, a zabil ho ten, kdo měl být jeho údajnou obětí.
Steklého scénář i Fričova režie dodržují a filmově transponují všechny kvality předlohy. Dobová kritika však *13. revír* nepochopí a vytýká mu všechno možné: „nesmyslnou nebo alespoň psychologicky a logicky špatně motivovanou zápletku... operetně oblečené prostitutky, scény s vkladními knížkami, omyl s Číňanovou mrtvolou...“ (12) Odsuzuje i Danu Medřickou: „To, co nám tady předvádí, není polepšující se děvče z ulice, ale

(6) *Vražda v Ostrovní ulici*, Filmové listy, č. 6, 1933, str. 9

(7) *Vražda v Ostrovní ulici* (-jal.), Český filmový zpravodaj, č. 13, 1933, str. 2

(8) *Sedmá velmoc*, Filmový kurýr, č. 37, 1933, str. 3

(9) Rudolf Průša: *Co chce „Sedmá velmoc“*, Filmové listy, č. 19-20, 1933, str. 4

(10) *Sedmá velmoc* (-jal.), Český filmový zpravodaj, č. 41, 1933, str. 2

(11) Jaroslav Boček: *Kinematografie se dvacetiletí republiky*, Film a doba, Praha, č. 5, 1965, str. 229

(12) Milan Nohář: *Český detektivní film*, Práce, Praha, 10. 3. 1946

nafoukaná, měšťácká a arogantní panička…“ (13)

A. M. Brousil píše o této detektivce, že „na její všednosti nám ani tak nevadí tradiční koketerie s mrtvolami a zavazadly, jako spíše literárnost pohledu na velkoměstskou periférii, neboť v ní nalézáme více ohlas četby Carca a podobných než zkušenosti ze Žižkova nebo Košíř.“ (14) Přitom snad žádný jiný český film před ani po *13. revíru* nezachytil tak věrohodně a zároveň sugestivně atmosféru pražského podsvětí třicátých let.

Kritika vytýká filmu i to, co by bylo možno vytknout každé detektivce: určitou nadsázku nebo dovolenou míru fikce; to, čemu se výstižně říká „autorská licence“. (15) Jako „licence“ slouží pouze drobné a pravděpodobné policejní omyly a přehmaty. Právě v tomto momentě je *13. revír* původní. S policejními chybami pracuje už klasická anglosaská detektivka, ale v ní z těchto omylů těží geniální Velký detektiv. Zde jsme poprvé v našem filmu svědky toho, jak na své chyby musí realistický policista přijít sám.

13. revír je ve své době kladně přijat pouze „Rudým právem“: „*13. revír* je detektivka, při které se člověk skutečně nedomnívá, že jde o parodii. Vítáme tento film jako doklad toho, že jsme s to vyrovnat se běžné evropské úrovni filmů tohoto druhu. Složitá dějová stavba příběhu má od počátku do konce potřebnou tajuplnost, napínavost a překvapující obraty…“ (16)

Teprve z odstupu let je jasné, že Fričův film je naší nejrealističtější, nejvíce českou a také nejlepší filmovou detektivkou, natočenou před *105% alibi*. Ve filmu nenajdeme žádné výraznější prohřešky proti pravidlům žánru, jeho silnou stránkou je působivá atmosféra, výrazně podtržená světelným šerosvitem, a výborné herecké výkony. Příběh dokáže nenásilnými a psychologicky věrnými prostředky udržet napětí až do okamžiku dramatického rozuzlení. Protože toto rozuzlení je jednoduché a přitom překvapivé, není potřeba žádného závěrečného vysvětlování. Skutečně, jen velmi málo detektivek, natočených po *13. revíru*, dosahuje úrovně tohoto mistrovského a zároveň nenápadného Fričova dílka.

Omyly v *Lavině* (Miroslav Cikán, 1946), v dalším našem dědictví z okupace, už nelze považovat za „licenci“, ale za hrubé přehmaty, díky kterým povážlivě skřípe logika lidského jednání: nikdo si nevšimne vrahova doznání, ležícího na stole. Cikán se pokouší o psychologickou detektivku s kosmopolitním obsahem: advokát v afektu zavraždí svou nevěrnou ženu a výčitky svědomí ho doženou k sebevraždě. Zkušený praktik tentokrát nemá v rukou solidní scénář a proto, i když je film natočen v posledních protektorátních týdnech s poctivou snahou dostat se nad průměr, výsledek zůstává jen na úrovni průměru.

Cikán se neúspěchem *Laviny* nedá odradit a jako jediný z našich režisérů sahá po kriminálním příběhu i v době, v níž jsou v popředí pozornosti jiné a daleko závažnější otázky a problémy. A je to tak trochu paradox dějin, že často opomíjený a mnohokrát zatracovaný žánr se tentokrát stává nepřímým dokumentem velké historické události. *Případ Z-8* (Miroslav Cikán, 1948) je naším prvním filmem, který reaguje na únorové události kolem roku 1948.

Režisér se o tom zmiňuje už během natáčení na stránkách tisku: „Doba nám pomáhala, pracovala s námi, ale nejen to – ona nás předbíhala a poučovala. Dokreslovala a vysvětlovala ve všeobecných rysech to, co jsme se snažili na jednotlivém případě vyjádřit. Opravovala nás a kárala, když jsme pochybili, a byl to posléze letošní únor, který se stal hlavním korektorem naší práce…“ (17)

Děj filmu se odehrává v jedné ze znárodněných továren.

(13) Jiří Brdečka: *13. revír*, Svobodné noviny, Praha, 10. 3. 1946

(14) A. M. Brousil: *13. revír*, Zemědělské noviny, Praha, 12. 3. 1946

(15) *Detektivka?* (-znov), Naše Pravda, Zlín, 14. 4. 1946

(16) *Detektivka, která napne* (rek), Rudé právo, Praha, 9. 3. 1946

(17) Miroslav Cikán: *Doba píše scénář*, Kino Praha, č. 26, 1948, str. 602

VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI





ZÁHADA MODRÉHO POKOJE

ŠTVANÍ LIDÉ





PŘÍPAD Z-8

V její tajné laboratoři pracují na vynálezu, který přiláká pozornost zahraniční špionáže. Agenti pomocí hezké špiónky zlákají ctižádostivého mladého dělníka Smazala (Josef Bek) ke spolupráci. Smazal si však včas uvědomí, do čeho je zapleten a agentům nezbývá, než se pokusit získat plány vynálezu násilím. Dělníci odhalí loupež a agenti jsou zneškodněni.

Na rozdíl od nepochopeného *13. revíru* je *Případ Z-8* kritikou přeceněn. Je nepochopitelné, jak mohl v roce 1972 v životopisné studii o Miroslavu Cikánovi napsat Jiří Hrbas, že „kritika neposuzovala tento film nijak vlídně a psala o *nepříliš zdařilém filmu.*" [18] Ve všech dobových recenzích *Případu Z-8* najdeme pouze chválu, místy až entusiasticky nadnesenou:

„*Případ Z-8* znamená pořádný skok na cestě za novým českým filmem. Důležitý proto, že mluví jasnou řečí o naší skutečnosti, otevřeně a nebojácně. Význačný pro umělecké zpracování látky a poutavý proto, jak staví a řeší celou zápletku." [19]

„*Případ Z-8* je napínavá špionážní detektivka. Avšak mnohem více než pouhá detektivka: je to film, který ukazuje cestu našemu státnímu filmu... Podtrhává úlohu dělnictva jako nositele nového socialistického vlastenectví a pracovní obětavosti..." [20]

„Pro svou odvahu, dosud v českém filmu nevšední, jít za námětem do nedaleké minulosti a ukázat – byť jen zlomek – problematiky skutečnosti, kterou žijeme a tvoříme, stává se *Případ Z-8* nadějným mezníkem naší filmové tvorby." [21]

Jediný recenzent se zmiňuje o něčem, s čím se dnes můžeme objektivně ztotožnit: „Typizace postav je neslučitelná se schematizací postav. A to se stalo právě u některých postav v tomto filmu. Jejich profily a jejich činy jsou příliš zřetelné, většina jejich složitého charakteru je vsunuta do dialogů. Stále ještě zůstávají jednotlivými figurkami, které postaví-li je autor na černý čtverec šachovnice, jsou černé jako noc, a stojí-li na bílých polích, jsou až oslnivě bílé... Politickou postavu nelze vytvořit tím, že mluví řečí úvodníků." [22]

Případ Z-8, v jehož závěru pochodují obrazem lidové milice, je promítán k oslavě prvního výročí Února. Filmu nelze upřít významné místo v historii českého kriminálního filmu, protože jeho tvůrci byli první, kdo se pokusili naplnit starou formu novým obsahem, ale zároveň nelze přehlížet ani jeho negativní znaky.

Únor definitivně vyřešil spory o socialistický či buržoazní charakter republiky. Kinematografie za svůj nový charakter teprve musí začít bojovat. Únor je pro ni mezníkem v tom smyslu, že vyhraňuje třídní stanovisko zásadního postoje. To nejdůležitější však na tvůrčí pracovníky čeká. Změnit charakter národní kinematografie nelze během dvou let, a také to nejde provést bez omylů, přehmatů a občasného zabloudění do slepé uličky. Jedním z hlavních úkolů našeho filmu pro příští období se stává rozlišení starých a nových společenských jevů a tendencí – „oddělování zrn od plev". Je potřeba přehodnotit i pohled na jednotlivé žánry. Možná cesta vývoje špionážního příběhu je již naznačena *Případem Z-8*. Ale co s filmovou detektivkou?

Film *Dnes o půl jedenácté* (Jiří Slavíček, 1949) dokazuje to, že novou detektivku nelze udělat pouhým převzetím starého anglosaského schematu a jeho naplněním novými motivy hospodářské kriminality. Scénář ani režie zde nedosahují běžné profesionální úrovně žánru. Vrcholem bezradnosti je postava „záhadného muže", která se třikrát objeví a třikrát zmizí, aniž jakkoliv zasáhne do děje a aniž se alespoň dodatečně vysvětlí její vztah k příběhu. Jediným kladem tohoto schematického a zmateného příběhu se zcela černobílými postavami je dvojice policistů: starého praktika, věřícího na osvědčené motivy „nešťastné lásky a žárlivosti" (Josef Beyvl) a jeho mladšího spolupracovníka, který se drží nitek hospodářské motivace případu (Vladimír Šmeral).

PRO A PROTI DETEKTIVNÍM FILMŮM

Předsednictvo ÚV KSČ se v dubnu 1950 zabývá situací v naší kinematografii. Vrcholný stranický orgán klade před filmovou tvorbu řadu naléhavých úkolů. Hlavním posláním filmu má být ukazovat růst lidí uprostřed nové epochy. Filmová tvorba musí být naplněna vysokou ideovostí a straničností, aby se stala skutečně platným pomocníkem při výstavbě socialismu a při výchově nového člověka. Zároveň rezoluce o filmu varuje před rozvíjejícím se schematismem.

Jednostranný výklad tohoto významného dokumentu však v následujících letech zavádí naši filmovou tvorbu někdy na scestí. V zápase o vysokou ideovost se pozvolna vytrácí požadavek plnokrevnosti a složitosti odrazu reality na filmovém plátně. Ačkoliv Jiří Hendrych jako předseda filmové rady znovu připomíná, že „idea musí být začleněna v díle, nesmí trčet ven, jak je tomu v některých filmech. Tento schematismus je v podstatě formalismus obrácený na ruby," [23] schematismus v československém filmu během první poloviny padesátých let bují do značných rozměrů.

Uprostřed diskusí, vzájemné kritiky i sebekritiky, vyvolaných usnesením o filmu, přichází do kin detektivní příběh ze sportovního prostředí *V trestním území* (Miroslav Hubáček, 1950). Jeho autoři se zabývají neutěšenými poměry v našem sportu v době těsně před sjednocením tělovýchovy, které jsou demonstrovány na případu vraždy tajemníka fotbalového klubu. Kritika svorně konstatuje, že film je sice anachronický, protože je ideově orientován k již vyřešeným problémům, nicméně že jeho autorům se skutečně podařilo natočit dobrou detektivku s hrdiny v podobě příslušníků SNB. Její hlavní přednost je v tom, že z ní „nekape krev" a je přitom napínavá od začátku až do konce.

Recenzent filmu *V trestním území* píše na stránkách „Kina": „Hlavní pozornost autorů je upřena na kriminální zápletku a na vylíčení zjevů negativních. S tím také souvisí nesprávně pojatá postava detektiva, která odpovídá spíše představám čtenářů brakové literatury než skutečnosti. Nemůžeme proto považovati tento film za příklad nového druhu filmové tvorby, o jakou usilujeme, přiznáváme mu však zásluhu o to, že pobaví diváka bez nevkusu a škody." [24]

Ale takto kritické zhodnocení filmu *V trestním území* neuspokojuje některé „horkokrevné" čtenáře, kteří vyvolají bouřlivou diskusi diváků i profesionálů, probíhající na stránkách „Kina" bezmála celý rok, o tom, zda detektivky mají nebo nemají co říci současnému divákovi. Některé tehdejší názory jsou přinejmenším kuriózní:

„Film je udělán tak, jako by autorům šlo hlavně o detektivku. Že detektivka nemůže být odrazem našeho života, je snad jasné. Víme, že detektivka je druh úniku. Že socialisticky nemůže vychovávat. A již proto škodí. Nehledě na ony škodlivé vzory, jež nám dává svými hrdiny, prostředím, jednáním." [25]

„Podívejme se jen na obsah všech detektivek! V každé je vražda a hledání vrahů kriminální nebo jinou policií. Všechny drásají nervy. Detektivku v duchu nové doby nelze natočit, protože detektivky vymřely... Proč musí divák čekat až na konec filmu, aby se dověděl, kdo je vrahem?" [26]

„V detektivce není místa pro uměleckou tvorbu. Sloh detektivních románů je velmi

(18) Jiří Hrbas: *Miroslav Cikán*, Film a doba, Praha, č. 10, 1972, str. 524

(19) Oldřich Kříž: *Případ hodný následování*, Kulturní politika, č. 10, Praha, 11. 3. 1949

(20) *„Případ Z-8", film z průmyslového prostředí* (věk), Rudé právo, Praha, 1. 3. 1949

(21) Božena Wirthová: *Boj proti průmyslové špionáži*, Lidové noviny, Praha, 3. 3. 1949

(22) Břetislav Truhlář: *Případ Z-8*, Práce, Praha, 26. 2. 1949

(23) Jiří Hendrych: *Hlavní problémy československé filmové tvorby*, Kino, Praha, č. 13, 1950, str. 283

(24) *V trestním území* (vk), Kino, Praha, roč. 1951, str. 40

(25) Jaromír Bulíček: *Námět do diskuse*, Kino, Praha, roč. 1951, str. 262

(26) Jan Bobek: *Detektivní filmy – přežitek buržoasní minulosti*, Kino, Praha, roč. 1951, str. 438

ledabylý, postavy jsou ploché a kdyby nebyly zapleteny do rušného děje, ani by nemohly čtenáře zaujmout. V detektivce se také neřeší žádný skutečný problém. Je tu záhada (obvykle vražda), kterou je nutno vypátrat. Detektivka nemá s uměleckou tvorbou pranic společného.“ (27)
„Detektivka svým obsahem odvádí pozornost pracujících mas od problémů současné doby především od problémů sociálních, odvádí jejich pozornost od velkého boje za práva pracujících, od třídního boje. Tím slouží upadající buržoasii v jejím boji proti organizovaným silám proletářské kultury... Detektivka rozvrací masy nejen politicky, ale i morálně... Detektivka je umělecký útvar násilně vytvořený, formalistický, který nemá se skutečným životem nic společného.“ (28)
A tak dále. Proti citovaným názorům stojí řada dalších, obhajujících detektivku. Nicméně i tyto hlasy *pro* chápou žánr hlavně ve službách ideologického boje. Zajímavé je, že vůbec nikdo se v diskusi nezabývá tím, že detektivka je schopna poukazovat na sociální jevy a společenské rozpory a může kriticky hodnotit negativní projevy uvnitř společnosti.
Obdobná diskuse proběhne i v řadách dramaturgie a jejím výsledkem je, že v letech 1951–1952 není u nás natočen ani jediný kriminální film. Až v roce 1953 je žánr částečně rehabilitován v pohledu, který lze charakterizovat větou: kriminální a špionážní filmy, ukazující boj naší bezpečnosti s třídním nepřítelem, v zásadě *ano*, ale pokud máme točit detektivku, pak se musí odehrávat v minulosti a ukazovat to, co je již překonané.
Žánr je stále chápán jako jakási pomocná berlička k jinak chudokrevným příběhům, jak plyne i z názoru Jiřího Mareše: „Není ovšem možné tvořit napínavé filmy jen pro napětí, pro rozrušení nervů. Takový film by byl v nejlepším případě bezideový. Avšak řešení záhady může být dobrou dějovou pružinou k filmu, který ukazuje prostředí na první pohled nezajímavé a každému známé.“ (29)
Ale o několik měsíců později už Jiří Hrbas tlumočí zcela jasně požadavky kladené na nový typ detektivky. Protože s nimi lze souhlasit dodnes, uveďme tentokrát obsáhlejší citát: „Základnou každé detektivky bude a musí být záhadný případ, nějaká na první pohled těžko vysvětlitelná událost. Smyslem každého detektivního filmu je, že odhaluje skryté a neznámé skutečnosti. Ti, kteří se báli ve filmu napětí a tvrdili, že je to přežitek, vytvořili z filmu nudnou a nezajímavou podívanou... Co se tedy změní? Poslání detektivky. Nebude to samoúčelný příběh, v němž jednají postavy – jednotky matematické rovnice, s nimiž různě míchá detektivní autor. I detektivka bude vycházet z dnešní naší skutečnosti a budou v ní žít dnešní lidé. Mnoho témat lze například zpracovat výlučně pouze žánrem detektivního, kriminalistického nebo dobrodružného filmu... Co žádá nový typ detektivky? Především musí být naprosto jasné, v jaké době se příběh odehrává, v jakém prostředí. Toto prostředí musí být vylíčeno pravdivě. V příběhu musí vystupovat živí a skuteční lidé... Příběh musí být naprosto jasný a srozumitelný, současně však od prvního metru až do posledního napínavý, logický, pravdivý. Divák do poslední chvíle nesmí vědět, jak to dopadne... Zavrhujeme-li starý schematismus, nesmíme ho nahradit schematismem novým... Detektivka si žádá určité tempo, nesnese zbytečné ilustrativní scény, nesnese těžkopádné vysvětlování. Každá scéna v ní musí mít svou dějovou funkci. Nesnese také polopatismus... I detektivní film může znamenitě plnit své umělecké, politické, ideové poslání, když bude nejen napínavý, ale životný a pravdivý.“ (30)
Bude to však trvat ještě celých pět let pokusů a hledání, než vznikne český detektivní film, který jako první prakticky naplní všechna zde teoreticky vymezená kritéria: *105 % alibi.*

HLEDÁNÍ TVÁŘE

Kriminální drama *Kavárna na hlavní třídě* (Miroslav Hubáček, 1953) není pouhým filmovým přepisem stejnojmenného Včeličkova románu. Předloha totiž žádný kriminální případ neobsahuje. Autoři scénáře Jiří Brdečka a Jiří Mareš vytvořili novou zápletku, která (naštěstí navzdory prohlášení jednoho z nich) dokazuje, že kriminální motivace není pouhou „dobrou dějovou pružinou“, ale může například vypovídat o metodách a praktikách buržoazní justice: Číšník Kučera (Karel Höger) málem odhalí jádro aféry, kterou kryje sám ministr. Kučera je proto obviněn z vraždy, aby se pozornost bulvárního tisku odvedla jiným směrem. Svědectví pikolíka Sváti způsobí, že se z obžalovaných stanou žalobci nejen prodejné policie, ale celého vykořisťovatelského systému.
Kavárna na hlavní třídě se v cestě za novým obsahem kriminálního filmu sice dostává dál – až ke společenské kritice – ale jeho autoři měli jistým způsobem úkol usnadněný tím, že příběh je situován do první republiky. Mnohem cennější je pozdější *Větrná hora* (Jiří Sequens, 1955), která se odehrává v době svého vzniku. Jde o dobrodružný příběh s detektivní zápletkou bez Velkého detektiva. Jeho hrdiny jsou mladí prigádníci geologického průzkumu, kterým se s pomocí příslušníků pohraniční stráže podaří zneškodnit skupinu diverzantů. Záškodníci chtěli vyhodit do povětří starou šachtu, v níž byly nalezeny dokumenty z doby okupace.
Největším kladem filmu je neschematičnost jeho postav. Autorům scénáře i režisérovi se daří úspěšně zvládnout i tak obtížný úkol, jakým je charakterizovat na krátké ploše dvanáct jednotlivých brigádníků, kteří společně přijíždějí do pohraničního pásma. Skutečně jen v málokterém českém filmu najdeme dobrý příklad podobné expozice většího počtu postav, které jsou ve zkratce načrtnuty několika ostrými tahy a nejsou přitom papírové ani jakkoliv zjednodušeny. Vskutku napínavá zápletka je vystavěna nenásilně a logicky od začátku až do konce. *Větrná hora* také přesvědčivě dokazuje, že náš kriminální film se při svém hledání nových forem výrazu nemusí zbavovat ani některých osvědčených prostředků vytváření napětí, zprofanovaných v dřívějších kýčích, jako je zde časovaná nálož. Ukazuje se totiž, že účelné a organické zapojení takovýchto prvků nijak neuškodí ideovému vyznění, ale pomůže zvýšit napětí a tím i divácký zájem o film.
S rozdílnými úspěchy se v polovině padesátých let několik našich režisérů pokouší i o nově pojatou formu špionážního příběhu. Novinkou je hlavně ideové vyznění a zásadní podoba ztvárnění strážců naší bezpečnosti. Stavební schéma špionážního příběhu je přejímáno takřka beze změny ze starých domácích i zahraničních vzorů. Lze dokonce říci, že tvůrci se inspirují schémata, která jsou v té době na Západě překonána. Jejich zápletky netrpí naivitou, ale nedomyšleností.
Nejvíce je poplatnost zastaralým vzorům vidět na *Expresu z Norimberka* (Vladimír Čech, 1954). Příliš mnoho klíčových momentů zápletky filmu vychází z náhody. V expresu je přilepena pod sedadlo krabička od cigaret s instrukcemi pro zničení jedné z našich přehrad. Učitelka Věra (Lída Vendlová) *náhodou* tuto krabičku objeví, *náhodou* je jí krabička na první pohled podezřelá, ten, komu se chce svěřit, *náhodou* nechce jít ven z kupé, a tak Věra o svém nálezu *náhodou* řekne právě agentovi zahraniční špionáže. Na nelogičnosti všech těchto náhod nic nemění ani to, že bezpečnost by odhalila agenty i bez nechtěného přispění učitelky, která dopadení celé bandy svou iniciativou zkomplikuje. Nebýt této komplikace (s níž stojí a padá celá zápletka filmu), bezpečnost by jednoduše všechny agenty posbírala po příjezdu rychlíku na pražském Hlavním nádraží.
A jak připomíná kritika: „Největší chyby se dopustil Vladimír Čech jako autor v dialogu, který je nepravdivý, hýří no-

(27) Jiří Mareš: *Na okraj filmu „V trestním území“*, Kino, Praha, roč. 1951, str. 300

(28) Antonín Navrátil: *K problematice detektivního filmu*, Kino, Praha, roč. 1951, str. 366

(29) Jiří Mareš: *O nový typ detektivního filmu*, Kino, Praha, č. 3, 1954, str. 36

(30) Jiří Hrbas: *Hovory o detektivním filmu*, Kino, Praha, č. 11, 1954, str. 171

PÁTÉ ODDĚLENÍ STRACH

105 % ALIBI

















HRA BEZ PRAVIDEL SEVERNÍ PŘÍSTAV

EXPRES Z NORIMBERKA

vinářskými frázemi a místy se podobá pěle měle. Důsledkem toho všeho jsou bohužel schematické postavy, černé nebo bílé, umělecky a lidsky šedé, neživotné." (31) Následky jsou zřejmé: „Místo, aby divák tomuto filmu přihlížel se zatajeným dechem, chová se jako by měl před sebou zábavnou veselohru. Dokonce ty scény, které jsou nejzávažnější, vyvolávají právě smích. A tento divákův smích svědčí o tom, že psychologie postav je pochybná, že namnoze to nejsou lidé z masa a krve, ale vykonstruované figury." (32)

Úspěšněji se vyrovnává se schematismem *Severní přístav* (Miloš Makovec, 1954). Ale i v tomto příběhu najdeme řadu nevěrohodných míst, díky kterým celá zápletka ztrácí punc autentičnosti a pravdivosti. Ze scénáře je patrná snaha o překonání starých schémat. Vyjma zbytečné scény na lodi s vyznáním lásky mezi kladným hrdinou Bartošem (Gustav Heverle) a domácí spolupracovnicí zahraniční špionáže Helenou (Alena Vránová), z jejíhož zpracování čiší papír, ateliér i laciná sentimentalita, autoři filmu sice nevytvářejí novou schematičnost, ale logiku schématu nahrazují nepravděpodobností a jistými schválnostmi: vycvičený a vyslaný agent není schopen zmizet ve velkoměstě, bezpečnost nesleduje druhého podezřelého, Helena je zatčena zcela neodůvodněně, apod.

Dobové tendence, snažící se náš kriminální film zcela odlišit od západní produkce, vedou i k potlačování těch nejdramatičtějších momentů filmu a k omezování napětí. Dobová kritika chápe jako klad to, co dnes naopak pokládáme za nedostatek: „Způsob, jakým je traktována scéna přestřelky na půdě, oproštěná od samoúčelných nervy drásajících momentů, jak zachycuje jen to nejpodstatnější, co je nutno vyslovit, aby divák byl přesně informován, zasluhuje pozornosti. Právě v této scéně můžeme dobře pozorovat rozdíl mezi filmem detektivního žánru naší kinematografie a thrillery západních výrobců." (33)

Vcelku je *Severní přístav* jedním z nejúspěšnějších příkladů žánrů ze své doby. Jeho nedostatky jsou dány hlavně vadami scénáře, které Makovcova režie na mnoha místech dokáže překonat. Velkým kladem filmu je civilismus režijního pojetí i hereckého ztvárnění. *Severní přístav* upoutává diváka zajímavým prostředím, působivou atmosférou a svižným tempem. Snad jen v závěru jsou členové bandy pochytáni příliš rychle a samozřejmě.

I zápletka špionážního příběhu *Případ ještě nekončí* (Ladislav Rychman, 1957) je průhledně vykonstruovaná a schází jí dostatek napětí. Jako celek je zpochybněna tím, že dokumenty, které se pokouší špión získat, vycházejí ve stejnou dobu v běžně dostupném vědeckém časopise. Tomuto filmu se však lépe než jeho předchůdcům daří předvést na plátně členy naší bezpečnosti (Rudolf Deyl ml., Jaroslav Marvan) jako opravdu živé současníky, přesvědčující diváka o tom, že kriminalistika je profese, která spočívá na logickém úsudku, vědeckých metodách a každodenní poctivé a nenápadné práci. Dokonce ve snaze demýtizovat hrdinství „detektivů" dochází *Případ ještě nekončí* až do opačné polohy: příběh zasazený do neotřelého prostředí lékařského ústavu je nakonec nudný a nezajímavý.

Záměrně jsme poukázali hlavně na nedostatky filmů *Expres z Norimberka*, *Severní přístav* i *Případ ještě nekončí*, protože tyto filmy vznikají v době, kdy se naše kinematografie zbavuje schematismu, do kterého zabředla vlivem zjednodušujících pohledů a stanovisek z počátku padesátých let. Filmová kritika hraje při překonávání schematismu důležitou roli, je mnohem pružnější než dramaturgie, je otevřenější nezjednodušenému a dialektickému chápání filmové tvorby, ale je také přísnější i spravedlivější.

Všem zmíněným kriminálním příběhům patří čestné místo v historii našeho filmu, protože vznikají v době, kdy socialistická kinematografie teprve hledá svoji tvář. Vladimír Čech, Miloš Makovec i Ladislav Rychman se prakticky zasluhují o to, že nadále má kriminální film své trvalé a samozřejmé místo mezi dalšími žánry v naší filmové tvorbě.

S podobnými problémy jako u špionážních příběhů se setkáváme i v dobových detektivkách. Z příběhů je patrné jasné ideové vyznění, které je neseno ne vždy věrohodně a logicky postavenou zápletkou. *Na konci města* (Miroslav Cikán, 1954) líčí hledání pachatele vraždy, která se odehrála před dvaceti lety. Film je zajímavým pokusem konfrontovat tehdejší poměry se současnými. Ze staré podoby žánru tu však zůstává více, než kolik se objevuje z nového pohledu. *Padělek* (Vladimír Borský, 1957) je napsán zcela ve stylu klasické anglosaské detektivky. Na začátku nešťastné manželství, později vražda, podivné osoby včetně tajemného profesora, honičky a přestřelka. Policie pátrá po jedné linii, detektiv-amatér po linii druhé. Případ vyřeší společnými silami a policie blahopřeje detektivovi-amatérovi, který však pátrání více ublížil než prospěl. Tento film je návratem k již překonaným vzorům.

Poctivějším příspěvkem k žánru je psychologicky dobře postavený a motivovaný snímek *Kasaři* (Pavel Blumenfeld, 1958). Bývalý kasař Fiala (Ladislav Pešek) dávno žije bezúhonně, ale stane se podezřelým z vloupání do nedobytné pokladny. Kapitánovi SNB (Rudolf Hrušínský) se podaří najít skutečného pachatele a tak dokázat Fialovu nevinu. Příběh je neotřelou psychologickou studií, jeho překvapivému rozuzlení však schází nezbytná kriminalistická logika, a bez ní to nejde ani v humorně laděné detektivce.

Ve filmu *105% alibi* (Vladimír Čech, 1959) je konečně nalezena opravdová nová tvář filmové detektivky. Tento film je skutečným mezníkem v historii našeho kriminálního filmu. Až ke *105% alibi* musíme mluvit o minulosti žánru, od tohoto filmu už můžeme mluvit o jeho současnosti.

Děj filmu je zasazen do současnosti doby natáčení a autorům scénáře se daří sjednotit stavební schéma klasické detektivky se společensky aktuálním obsahem a s naší českou realitou. Velkým přínosem filmu *105% alibi* je výrazná drobnokresba všech postav v duchu Čapkových povídek. Příběh hledání pachatele dvojnásobné vraždy je prokomponován s dalším motivem, spojeným s krádeží losu vyhrávajícího automobil, jehož úkolem je odvádět pozornost vyšetřujících orgánů a tím i diváka falešným směrem. Oba dějové motivy jsou svázány do reálné i napínavé logické konstrukce, v níž tentokrát nelze najít nic, co by působilo nevěrohodně, záměrně či dokonce jako náhodná schválnost.

Film je kritikou přivítán s nadšením: „Ve *105% alibi* se skutečně podařilo vytvořit nový typ strážce zákonnosti jako intenzívně pracujícího člověka, zbaveného falešného romantického nánosu, který se opírá o svoje spolupracovníky tak, jako každý druhý člověk všedního a patrně ne tak těžkého zaměstnání." (34)

„V detektivkách jsou Achillovými patami postavy policejních úředníků, kteří jsou podle potřeby buď malými vševědy nebo naivními prosťáčky. Kapitán Tůma a nadporučík Líbal v podání Karla Högra a Josefa Beka jsou naštěstí docela normálními lidmi, normálními úředníky, kteří vyšetřují případ na podkladě daných materiálů a kteří jej vyšetřují takřka zároveň s divákem…" (35)

„Divák až do předzávěrečných fází filmu netuší, kdo je pachatelem (jak to má být konečně v každé správné detektivce). Proti jiným filmům podobného druhu se však situace nikde samoúčelně nekomplikuje a nezamotává, ale vede děj přímočaře k cíli. Divák sleduje nesnadnou a nijak romantickou práci bezpečnostních orgánů, pomalu, ale s jistotou jdoucích po stopě vraha, a nikde nemá důvodu, proč by celému příběhu, za-

---

(31) Jiří Hrbas: *Expres z Norimberka*, Kino, Praha, č. 14, 1954, str. 222

(32) *Expres z Norimberka* (an), Lidová demokracie, Praha, 3. 4. 1954

(33) *Reportáž z natáčení filmu „Severní přístav"* (-ves.), Kino, Praha, č. 2, 1954, str. 27

(34) *105% alibi* (bc), Zemědělské noviny, Praha, 20. 11. 1959

(35) *105% alibi, nová česká detektivka se zdařila* (an), Lidová demokracie, Praha, 15. 11. 1959

sazenému do malého okresního města, nevěřil." [36]
Vladimír Čech ve *105% alibi* dokazuje, že má-li v rukou dobrý scénář, může jako režisér svobodně, suverénně i profesionálně projevit svou tvůrčí orientaci k dobrodružným prvkům ve volbě výrazových prostředků, vytvářejících působivou atmosféru, a ve vedení herců. Jedním z řady přínosů jeho režie jsou zajímavá reálná prostředí, včetně policejních laboratoří, a podrobné zachycování reality kriminalistické práce. V tomto smyslu můžeme o *105% alibi* mluvit i jako o filmu, zakládajícím jistou školu českého kriminálního filmu, charakterizovanou mimo jiné i zájmem o „zákulisí kriminalistické kuchyně", k níž vedle televizního seriálu *Kriminalistická laboratoř* můžeme počítat *Páté oddělení* (Jindřich Polák, 1960), *Kde alibi nestačí* (Vladimír Čech, 1960), filmy Petra Schulhoffa *Strach* (1964), *Vrah skrývá tvář* (1966) a řadu dalších.
Filmem *105% alibi* uzavíráme historický oddíl studie o českém kriminálním filmu. Poslední část bude věnována rozboru jeho současné podoby: charakteristickým znakům pojetí žánru v socialistické kinematografii (které se během padesátých let projevovaly někde nesměle a jindy přehnaně a ne vždy domyšleně), jeho nedostatkům i stávajícím problémům, spojeným s odrazem naší živé skutečnosti.

(Z připravované studie pro Čs. filmový ústav)

(36) Václav Vondra: *105% alibi, detektivka téměř stoprocentní*, Práce, Praha, 19. 11. 1959

FILMOGRAFIE ZVUKOVÝCH FILMŮ

(*R = režie, N = námět*), *S = scénář, H = herci*)

17. AFÉRA PLUKOVNÍKA REDLA, Elekta, 1931, špionážní, 2784 m
R: Karel Anton, N: Egon Ervín Kisch („Redlova aféra"), S: dr. Karel Tobis, Ruda Jurist, H: E. A. Longen, Marie Grossová, Truda Grosslichtová, Jiří Sedláček, Jan Sviták, Josef Rovenský

18. ŠTVANÍ LIDÉ, Emcofilm, 1932, kriminální, 2700 m
R: Friedrich Fehér, Jan Sviták, N: Alfréd Marchard („Černý muž"), S: F. Fehér, Heinrich Fraenkel, H: Josef Rovenský, Jan Fehér, Magda Sonjová, Jan Sviták, Theodor Pištěk, J. W. Speerger

19. SEDMÁ VELMOC, National, 1933, špionážní, 2400 m
R: Přemysl Pražský, N: Eduard Šimáček, S: E. Šimáček, P. Pražský, H: Lída Baarová, Vladimír Havlíček, Antonín Novotný, Josef Gruss, Zvonimir Rogoz, Václav Vydra st.

20. ZÁHADA MODRÉHO POKOJE, Lepka, 1933, detektivka, 2200 m
R: Miroslav Cikán, N: Enrich Phillipi, S: Karel Hašler, H: Karel Hašler, František Smolík, Jiřina Šejbalová, Bedřich Vrbský, František Kovařík, Jan Sviták, Miroslav Svoboda

21. VRAŽDA V OSTROVNÍ ULICI, A-B, 1933, detektivka, 2130 m
R: Svatopluk Innemann, N: Emil Vachek („Muž a stín"), S: Josef Neuberg, František Tichý, H: Jindřich Plachta, Zvonimír Rogoz, Theodor Pištěk, Emanuel Trojan, Ella Nollová

22. VZDUŠNÉ TORPÉDO 48, Lloyd, 1936, špionážní, 2300 m
R: Miroslav Cikán, N: Marie Křížová (román), S: Karel Hašler, H: Otomar Korbelář, Antonín Novotný, Raoul Schránil, Míla Reymonová, Andrej Bagár, Karel Hašler, Zita Kabátová

23. TŘINÁCTÝ REVÍR, VS Z. Reimanna, 1945, detektivka, 2831 m
R: Martin Frič, N: Eduard Fiker („Zinková cesta"), S: E. Fiker, Karel Steklý, H: Dana Medřická, Jaroslav Marvan, Ella Nollová, Blanka Waleská, J. W. Speerger, L. H. Struna, Vilém Pfeiffer

24. LAVINA, VS Z. Reimanna, 1946, detektivka, 2270 m
R: Miroslav Cikán, N, S: M. Cikán, Jaroslav Mottl, Josef Trojan, H: Otomar Korbelář, Marie Glázrová, Helena Buschová, Jaroslav Průcha, Jaroslav Marvan, Dana Medřická

25. PŘÍPAD Z-8, VS Steklý-Hanuš, 1948, špionážní, 2407 m
R: Miroslav Cikán, N: Josef Picek, S: Jiří Marek, M. Cikán, Bohumil Štěpánek, H: Josef Bek, Milica Kolofíková, Jiřina Petrovická, Karel Pavlík, Ladislav Boháč, Jiřina Šejbalová

26. DNES O PŮL JEDENÁCTÉ, TK V. Kabelíka, 1949, detektivka, 2406 m
R: Jiří Slavíček, N: Miroslav Drtílek, Lubomír Možný, S: M. Drtílek, L. Možný, Jiří Sequens, Roman Hlaváč, J. Slavíček, H: Vladimír Šmeral, Josef Beyvl, Karel Pavlík, Marie Kautská

27. V TRESTNÉM ÚZEMÍ, TK J. Wisse, 1950, detektivka, 2185 m
R: Miroslav Hubáček, N: Jiří Beneš, Miroslav Koenigsmark, S: M. Koenigsmark, H: Rudolf Deyl ml., Zdeněk Dítě, František Holar, Jiří Roll, Dana Medřická, Josef Chvalina

28. KAVÁRNA NA HLAVNÍ TŘÍDĚ, Studio uměleckých filmů, 1953, kriminální, 2247 m
R: Miroslav Hubáček, N: Géza Včelička (román), S: Jiří Brdečka, Jiří Mareš, M. Hubáček, H: Karel Höger, Jana Dítětová, Václav Voska, Saša Rašilov, Jiřina Šejbalová, Felix le Breux

29. EXPRES Z NORIMBERKA, Studio uměleckých filmů, 1953, špionážní, 1736 m
S, R: Vladimír Čech, N: Kamil Pixa, H: Lída Vendlová, Bohuš Záhorský, Josef Bek, Jaroslav Marvan, Zdeňka Baldová, František Filipovský

30. SEVERNÍ PŘÍSTAV, Studio uměleckých filmů, 1954, špionážní, 2306 m
R: Miloš Makovec, N, S: Miloš Velínský, Jiří Brdečka, M. Makovec, H: Otomar Korbelář, Gustav Heverle, Otomar Krejča, Alena Vránová, Jiří Sovák, Vladimír Řepa

31. NA KONCI MĚSTA, Studio uměleckých filmů, 1954, detektivka, 2772 m
R: Miroslav Cikán, N, S: Eduard Fiker, H: Miloš Nedbal, Gustav Heverle, Oldřich Vykypěl, Miroslav Doležal, Vlasta Vlasáková, Rudolf Hrušínský

32. VĚTRNÁ HORA, Studio uměleckých filmů, 1955, kriminální, 2748 m
R: Jiří Sequens, N: Miloš Velínský, S: M. Velínský, J. Sequens, H: Josef Vinklář, Stanislav Fišer, Zdeněk Braunschläger, Rudolf Deyl ml., Rudolf Hrušínský, Miloš Kopecký

33. PADĚLEK, FSB Šebor-Kratochvíl, 1957, detektivka, 2361 m
R: Vladimír Borský, N, S: Eduard Fiker, H: Vítězslav Vejražka, Vlasta Matulová, František Hanus, Stanislav Neumann, Bohumil Švarc, Jaroslav Mareš

34. PŘÍPAD JEŠTĚ NEKONČÍ, FSB Šmída-Kabelík, 1957, špionážní, 2230 m
R: Ladislav Rychman, N: Miloslav Drtílek, Luděk Škuta, S: M. Drtílek, H: Vladimír Ráž, Václav Voska, Irena Kačírková, Rudolf Deyl ml., Zorka Polanová, Jan Pivec

35. KASAŘI, FSB Šebor-Kratochvíl, 1958, detektivka, 2349 m
R: Pavel Blumenfeld, N, S: Miloš V. Kratochvíl, Zdeněk Podskalský, H: Ladislav Pešek, Jan Pivec, Rudolf Hrušínský, Josef Gruss, Josef Beyvl, Josef Kemr

36. 105 % ALIBI, FSB Šmída-Kunc, 1959, detektivka, 2529 m
N: Věroslav Trnka, Miloš Velínský, S: M. Velínský, Karel Cop, R: Vladimír Čech, H: Karel Höger, Josef Bek, Otto Lackovič, Josef Vinklář, Vladimír Menšík, František Vnouček

37. KONEC CESTY, FSB Brož-Ptáček, 1959, kriminální, 2204 m
R: Miroslav Cikán, N: Jiří Mareš, Bohumil Brejcha, S: J. Mareš, B. Brejcha, Otakar Kirchner, H: Martin Růžek, Alena Vránová, Vladimír Ráž, Rudolf Deyl, Eva Klepáčová, Josef Bek

CITÁTY

Velkým se stává režisér tehdy, dovede-li vyprávět příběh, který za to stojí, jemným způsobem a jasně, dovede-li zaujmout diváky a vyvolat v nich emotivní reakce. Jak? To záleží na jeho oku, jeho sluchu, na stanovisku, které zaujme, na schopnosti vdechnout život do postav děje, na umění uvést vše v soulad, dát vykrystalizovat tématu.

Americký režisér
Billy Wilder

Vždy se snažím vytvářet korektní fotografii podle předem daných instrukcí, protože na filmu je nejdůležitější příběh. Kvůli fotografii se na film nikdo nepůjde podívat. Ale lidé se půjdou podívat na dobrý příběh i když je špatně snímaný. Nebudou se však obtěžovat jít na špatný film, byť by měl výbornou kameru.

Francouzský kameraman
Raoul Coutard

Týden nebo dva před natáčením se snažím zorganizovat s kameramanem a herci jakési zkoušky. Přitom se však samozřejmě snažím nepropracovávat příliš emoce a výrazy, aby si herci pro okamžik natáčení zachovali určitou svěžest. Chci zabránit například tomu, aby herec, který uvažuje nad svým textem, si náhle nevšiml, že je snímán v detailu, zatímco má dojem, že je snímán v celku, aby se nestalo, že by se pohyboval v jednom druhu záběru, zatímco on by si myslel, že je v nějakém jiném.

Francouzský režisér
Alain Resnais

Být filmovým hercem je velice nevděčná věc: člověk musí být připraven přesně v tu minutu, kdy je vyzván k akci – je to gymnastika – a já se jí velice obdivuji. Myslím, že nikdy nelze udělat dost pro to, aby byli herci spokojeni. Je tu jedna příznačná věc: když je špatné počasí, pak se nenatáčí, ale naproti tomu, když některý herec není ve formě, točí se přesto. Natáčecí plán se popřípadě změní kvůli světlu, ale ne kvůli hercům.

Francouzský režisér
Alain Resnais

Viktor Merežko

Čeká Vás občanka Nikanorovová

FILMOVÁ KOMEDIE

Filmová komedie, z jejíhož scénáře publikujeme úryvky, je již natočena. Možná, že film Leonida Marjagina ponese jiný název než Merežkův scénář, že herecké obsazení vtiskne výsledku jinou náladu než jaká vyvěrá z textu, a doufejme, že nedojde k těm nežádoucím posunům, o nichž s jistou dávkou trpkosti hovořil Merežko v nedávno publikovaném rozhovoru. Můžeme k němu dodat další úvahu na téma vztahu scénář—režie. „Své scénáře buduji velice pečlivě. Dialogy v něm vycházejí ze stejného principu jako básně: vyškrtneš větu a verš se zhroutí. Můj způsob konstrukce mě nutí rozmísťovat postavy v ději zcela určitým způsobem, aby mohly vstoupit do zcela určitých vztahů. Jakékoli porušení této zásady vede k nezdaru. Jelikož píši o vesnici, dalším předpokladem úspěchu je, aby režisér znal psychologii venkovanů. Vždyť vesnice, vezmeme-li v úvahu psychologii jejich obyvatel, to je v podstatě velký komunální byt, kde si lidé navzájem vidí do života, všechno o sobě vědí a kde každého zajímá osud toho druhého. Vesnice není zasažena pocitem odcizení jako město. Režisér však musí umět vyčíst ze scénáře všechny prapříčiny jednání a stavů hrdinů…" Na scénáristovy požadavky navazuje režisér svou představou: „Snažíme se ukázat psychologii hrdinů jakoby ze dvou aspektů. Tím prvním je jejich každodenní všední existence, jejich tvářnost, jak se jeví jiným, a ten druhý souvisí s hlubšími vrstvami osobnosti, jichž si je vědom každý sám, které se odhalují v nejintimnějších projevech člověka, anebo ve vzácných, kulminačních momentech jeho života…" Hlavní roli svérázné občanky Nikanorovové Marjagin svěřil Natalii Gundarevové, která před časem upoutala mimořádně jemnou a velice hlubokou sondou do duše novodobé měšťačky, v níž se za své dělnické kariéry proměnila vesnická dívka v leningradském filmu Sladká žena. *Jejími partnery jsou Borislav Brondukov v roli Džkina a Jevgenij Kindinov v roli Ženi.*

(ÚRYVKY ZE SCÉNÁŘE)

Gennadij se cítil v tom nádražním zmatku jako ryba ve vodě; dostrkal Kaťku ke stěně pod obrovskou tabuli jízdního řádu a řekl:
– *Stůj tady a čekej, dokud se nevrátím.*
Kaťka přikývla. Dívala se za ním, dokud nezmizel v davu, pak si přehodila kufr do druhé ruky a jala se studovat jízdní řád. Bylo léto a na nádraží nebylo k hnutí. Do Kaťky vráželi, šlapali jí na nohy, co chvíli ji to strhlo s proudem, oháněla se kufrem, nadávala. Jednu chvíli v té tlačenici málem upadla.
– *Zbláznili jste se, či co?* – rozkřikla se rozhořčeně. – *Máte snad málo místa? Fujtajbl!*
A přitiskla se zády ke zdi.
Všimla si vousatého mladíka, který ji upřeně pozoroval. Opovržlivě ohrnula ret a odvrátila se.
Zatímco vyhlížela Gennadije, vousáč zmizel. A pak se ozvalo z tlampače:
– *…z prvního nástupiště odjíždí vlak do Semipalatinsku!*
Kaťka strnula.
– *Co to říkali?* – popadla kohosi za ruku. – *Do Semipalatinsku?*
Vnořila se do zástupu, rozrážela si cestu kufrem.
– *No, to ještě scházelo* – zanaříkala. – *Co když to nestihneme?… Proboha, kam se cpete? Nechte mě přece projít! Geno! Geno!*
Když se konečně protlačila na nástupiště, vlak se už rozjížděl.
– *A co my?* – vykřikla Kaťka. – *Geno! Geno!* – rozhlížela se. – *Vždyť odjíždí!*
Vagóny jí proplouvaly stále rychleji před očima. Kaťka je lítostivě pozorovala, svírala pěstičku a nešťastně vzdychala.
– *A je pryč,* – hlesla, když jí minul poslední vagón.
Rozhlédla se. Poodál stál vousáč a znovu ji upřeně pozoroval. Kaťka mu nevěnovala pozornost, popadla kufr a vrátila se do haly. Opět si stoupla pod jízdní řád a vyhlížela Gennadije.
Vousáč se k ní protlačil a zeptal se:
– *Čekáš?*
Kaťka mu nevěnovala pozornost. Vousáč jí poklepal na rameno.
– *Pomůžu ti s kufrem.*
Neodpověděla.
– *Jsi hluchoněmá, či co?*
Kaťka vybuchla:
– *Neotravuj! Co chceš? Na námluvy ti kašlu! Jsem už zadaná! Jasné? …A příště se ohol, ať je na tebe vidět!*
Mladík znejistěl.
– *Co jančíš?*
– *Odval, povídám!… Nebo máš zálusk na kufr?… Geno! Geno! Kdoví, kdo se ti víc líbí, já nebo můj kufr?*
Kolem nich se utvořil hlouček.
– *Co se tu stalo?* – natahovali hlavy ti zezadu.
– *Chtěli ho… Chtěl jí šmajznout kufr.*
Vousáč se snažil uvést situaci na pravou míru.
– *Nepochopila jste…*
– *To jako já tě nepochopila? Hned na první pohled!*
Z hloučku se vynořil chlap jako krychle.
– *Takže chlapče, hezky vrať té ženě všechny její věci,* – a přitáhl si ho k sobě tak energicky, že na vousáčově bundě povolily švy.
– *Dejte pryč ty ruce!* – křičel mladík. – *Co blázníte? Jaké věci? Měl jsem jí jenom něco vyřídit… Váš přítel mě požádal, abych vám řekl, že odjíždí!* – šermoval pěstí Kaťce u nosu. – *A abych vám pomohl s kufrem, k autobusu!*
Zástupem si razil cestu milicionář. Zasalutoval.
– *Co se tu děje?*
– *Ale, tenhle… chtěl ukrást ženě kufr,* – poněkud nejistě vysvětloval chlap jako krychle.
– *Vy jste ta postižená?*
Kaťka stála jak opařená.
– *Já…*
– *Pojďte se mnou,* – vyzval kývnutím hlavy milicionář Kaťku a vousáče a dav se rozestoupil.

V místnosti nádražní milice vousáč vypovídal:
– *…přišel za mnou a prý, abych jí řekl, že odjíždí… Že tam někde má ženu a děti, že na něho čekají… Ona to nemá odsud daleko. Prý k nim jezdí autobus… A abych jí pomohl s kufrem…*